

シェイクスピア異文化演劇の様式性

—鈴木忠志演出『リア王』をめぐる—

On Intercultural Theatre of Shakespeare and its Theatrical Style
: Tadashi Suzuki's *The Tale of Lear*

澁谷 義彦

Yoshihiko Shibuya

1

シェイクスピア劇を日本の伝統芸能の様式を取り入れて演じる異文化演劇の公演が2007年も盛んであった。6月にはシェイクスピアの『リチャード三世』が狂言の様式で翻案された『国盗人一くにぬすびと』（作 河合祥一郎 演出 野村萬斎）が上演され、好評を博した。2001年にシェイクスピアの喜劇『間違いの喜劇』を『間違いの狂言』として狂言に翻案した野村萬斎は、今回は本来喜劇を扱う狂言の様式をシェイクスピアの残酷な歴史劇に取り入れた。原作の複雑な人物関係と入り組んだプロットを簡略化し、狂言や能のほかにもイタリア古典仮面喜劇コメディア・デラルテや現代劇などの演劇様式もどん欲に導入している。狂言的な台詞回しや所作、言葉遊びもふんだんに取り入れて、狂言の役柄である武悪の性格に似たグロテスクな狡猾さをシェイクスピアの原作から抽出することに成功した。導入部にある夢幻能の様式に黒沢明のシェイクスピア劇翻案映画『蜘蛛の巣城』の影響がうかがわれた。7月にはシェイクスピアの喜劇『十二夜』を日本の中世宮廷文化に移した『NINAGAWA十二夜』（2005年初演 訳 小田島雄志 脚本 今井豊茂 演出 蛭川幸雄）が華やかな歌舞伎の様式で再演された。原作の滑稽さを歌舞伎役者の所作で強調し、歌舞

伎のもつ華やかさを、大鏡や大照明、衣装や背景の彩色で倍加させた演出は、日本の伝統美のグローバルな可能性を確信させる。11月にはりゅうとびあ能楽堂シェイクスピアシリーズ第五弾『ハムレット』（訳 松岡和子 演出 栗田芳宏）が室内能楽堂の舞台で能と古浄瑠璃の様式を取り入れて上演された。張り出した能舞台に禅僧のように正座した黒衣のハムレットがオフィーリアを睨みつけるとき以外は振り向かず台詞をしゃべる。ハムレットの背後で起きている事件はハムレットの絶命前か死後の回想であるような斬新な演出である。劇中劇の部分と剣術試合の場に導入された古浄瑠璃の弾き語りや役者演じる人形三体の迫真の舞は観客を圧倒した。

これら三人の演出家によるシェイクスピアの異文化演劇に共通するのは、それぞれの方法で日本の伝統演劇や文化を取りこんでいることである。本稿ではこのような「日本的シェイクスピア」や異文化演劇に共通する様式性について、劇の様式について分析的著述の多い鈴木忠志の演劇論を参考にしながら考察し、鈴木忠志演出、チャーホフ記念モスクワ芸術座出演の『リア王』（2004年、静岡芸術劇場）の様式性を分析する。

2

異文化演劇の一つである「日本的シェイクスピア」が盛んになったのは1970年代以降である。70年から73年にかけてイギリスのロイヤル・シェイクスピア劇団(RSC)が来日し、これまでの伝統的な演出の殻を破ったトレヴァー・ナン演出の『冬物語』やピーター・ブルック演出の『夏の夜の夢』が蜷川幸雄や鈴木忠志などの日本の若い演劇人に衝撃を与えたのだ。⁽¹⁾ 当時は1960年代後半からの小劇場運動の時代で、それまで半世紀も続いてきた新劇というリアリズム演劇への反動が強く、西洋リアリズム劇の真似ではない独自の演出方法を模索する演劇人が現れていた。蜷川や鈴木はそれぞれ独自の方法で日本の伝統芸能をはじめ日本的な文化を演劇に導入していった。

「蜷川は大きな装置を使い、視覚性の強い華麗なバロック的舞台を作る。彼は台本尊重主義で、上演時間の都合で多少カットする以外、自分の解釈でテキストに変更を加えることはほとんどない。

これに対して、鈴木は簡素の舞台設定と禁欲的で様式的な演技を好む。テキストは大胆に省略・改変し、さまざまなテキストを混ぜ合わせて批評的なテキストを作る。大幅に作者の領域に入り込んだ演出家である。

伝統演劇になぞらえていえば、蜷川は歌舞伎的なシェイクスピアを作り、鈴木は能風のシェイクスピアを造形するのだ。」⁽²⁾

現在の異文化演劇が明治時代のシェイクスピア翻案劇と異なるのは、19世紀ヨーロッパのリアリズム演劇を模範とした新劇では表現できないものを追求する演劇人が、日本の伝統演劇である能、狂言、歌舞伎、文楽などの技法に新しい可能性を見だして、日本のみならず世界においても通用する新しいスタイルの演出をしようとしていることである。当然この変革は演劇人へのみ生じているのではなく、演劇成立に不可欠な条件である観客の演劇観にも影響を与えてくる。というのも、明治の末、坪内逍遙や小山内薫などによって始められた新劇という近代

劇への道は、同時に歌舞伎、能、狂言などを古い劇として一般の人々から遠ざけてしまっていたからである。高橋康成は新劇がもたらしたもののについて次のように述べている：

「新劇人が熱烈な信仰の対象とした当時のヨーロッパの演劇状況を考え併せると、リアリズム演劇の教義がすべて鵜呑みにされたのも至極当然の成行きであった。葛藤しあう力の弁証法に基づくドラマツルギー、個々の登場人物を生き写しに描くことを目的とする演技術、あらゆる人間の行動には、理性的、心理的な動機があるという確信、さらにはこうしたこと全ての背後にある、リアリティーの究極の基準は論理的な説明可能性にほかならぬという考え方が、取り入れられたのである。」⁽³⁾

このような新劇の隆盛によって日本人の演劇観も西洋リアリズム志向に変わっていったと考えられる。ところが「1960年代の高度経済成長とともに、新劇の持つ政治的「左翼」思想が幻想でしかないことが明らかになってきた…。新劇に入々が感じとった偽善と思着せがましさが、確実にそこにあった。」と高橋は述べる。⁽⁴⁾ さらに、新劇が劇作家の戯曲の意味を大事にしたことで結果的に俳優の身体を軽視してしまったと高橋は述べている：

「新劇が俳優の存在論的アイデンティティについての独自の演劇美学を確立することができなかった…。新劇人は劇作家によって与えられる書かれた言葉が最も重要であるという考えを一度も疑わず、著者の権威によって台本に埋め込まれている意味を取り出し、舞台上に提示することが俳優、演出家の勤めの全てであるという考えを当然のこととしていた。俳優は普通の世界の生き生きとした、等身大の現実を模倣し、再現しようとしさえすればいいのだという、リアリズムのあまりに単純化された模倣教義に、新劇は素朴によりかかっていたのである。」⁽⁵⁾

1970年代に当時の新劇が役者の身体を軽視していることごとに疑問を抱いた鈴木忠志はギリ

シャ悲劇に傾斜していった。鈴木が当時の舞台に欠けていると感じたのは演技のフィクション性であり、フィクション性を伴った演技によって俳優から発せられる独自のエネルギーであった。ところが、新劇は西洋リアリズム演劇を真似て、日本人がヨーロッパ人に扮して日常生活の再現や描写をすることでよしとしているように思われたのである：⁽⁶⁾

「私は初めてギリシャ悲劇を読んだとき、こういう言葉を語りきる身体感覚とエネルギーの質がリアリズム演劇によって世界的に失われてしまったものであり、また日本の伝統演劇にも欠けている独自のものであり、ここに俳優の演技を考えるとときの基本的なものがあると感じたのである。むろんこれは、古代ギリシャという一地域が生み出した演劇の一つのスタイルだが、このギリシャ悲劇の主人公たちの言葉を語って、その言葉の意味ではなく、言葉を語っている俳優のエネルギーの力と質に何らかの魅力を見いだすことができれば、そこに俳優というものの存在価値を再確認できる手掛かりがあるのではないかと思ったのである。」⁽⁷⁾

鈴木忠志が開発した俳優訓練法「スズキ・メソッド」は、演劇における俳優の身体の復権を目指したものである。足踏みなどの下半身の動きを重視した訓練法は役者の準備運動以上のもので、役者の身体フォームへの集中力を高める手段になっている。また、メソッドの開発にあたって日本の伝統演劇を参考にしたことはそれらへの言及の多さから明らかである。⁽⁸⁾ このメソッドは優れた作品を生むこととなり、2004年には、リアリズム演劇の本拠地であるモスクワ芸術座から演出を依頼された。以来、鈴木忠志演出の『リア王』がモスクワ芸術座のレパートリーの一つになっている。

こうして、鈴木は演出は演技のフィクション性あるいは様式性を重視するようになる。彼は歌舞伎役者の中村歌右衛門の演技に言及して次のように述べている：

…新劇の演技の考え方に欠落していると感

じたものを言葉にしたかったのである。その要旨は、歌右衛門の演技は日常の身体否定から出発しているのに、新劇の演技が日常でも見える身体獲得に最終の目標を置いているということへの違和感の表明だった。むろん日常に存在する身体を完全に否定することはできないが、日常とは違うものをつくるという意識で身体を扱うことはできる。そこに演劇のフィクションがあるのだが、その感覚が新劇には稀薄だと感じたのである。⁽⁹⁾

さらに、なぜ演技のフィクションあるいは非日常的な身体表現が写実的演技に優先されるかについて鈴木は次のように述べる：

「私は、演技とは俳優の存在が中心的に背負う世界のことだと考えており、その俳優の具体的な行為＝演技は一般に流布されているように、あたかも日常の生活世界に実在する人間に化身したり、そうみなされる人間の感情や心理をあらためて表現することではないと思っている。お薦めサロメ、ハムレットやラネーフスカヤは実在する人物ではない。この人物たちは、作家の想像力の産物である言葉の中にしか存在しないものである。それだけではなく、その言葉をどのように読み取ったかという俳優の読書体験の中にしか存在しないものである。言葉は読まれて初めて言葉として誕生する。とすれば俳優の演技とは、日常の生活世界の人間の真似をしたり、その感情や心理を再生したりすることではなく、言葉によって与えられた体験を、身体を故意に見せるという人間関係のうちで、どのように可視的、可聴的に遊んでみせたかという作業になる。」⁽¹⁰⁾

「言葉によって与えられた体験」を観客のまに表現するために鈴木が考え出したのは、複式夢幻能の構造に似た形式である。彼は『リア王』『エレクトラ』『シラノ・ド・ベルジュラック』などの作品において、普通の人間を登場させ、その者に物語の主人公になったことを想像させる。観客は舞台上のその人物の思考のフィルターを通して物語の世界を見ることになる。

物語の世界は想像や幻想の世界であるから、演出家はオリジナルの戯曲のプロット、時間や空間や論理などの現実的で合理的な制限から解放されるのである。彼は次のように述べている：

「私は一篇の戯曲作品を読み終えたとき、まずこう考える。こういう内容をもった作品・言葉の群れたちは誰が必要としたのであろうかと。实际的に考えれば、それは当然のことながら作家ということになるだろう。ともかくこういう言葉を書き付け、他人に読ませようとしたのだから。次には愛読者ということになるが、私はこの愛読者のことを想像するのである。どんな読者がこの作家なり作品を必要としてきたのか、あるいはこの作品に感情移入しているかを夢想しはじめるのである。それは当然、私の想像の中で形づくられる夢の愛読者とでもいうべき人物であるが、それを舞台構成上の中心に据えるのである。もちろんその人物は、顔の表情から衣裳にはじまって、どんな所にどんな姿勢で座ったりするかまで、あきらかにならなければならぬ。」⁽¹¹⁾

鈴木が観客の前に提示するのは、ある人物によって想像された印象深い物語の世界であり、その者のイメージである。その場合、想像する者はしばしば想像した世界に自ら加わり物語の登場人物と一体になる。この型は複式夢幻能として分類される能の物語構造によく似たものである。土屋恵一郎はこの型の能について次のように説明する。

「この「夢」の能では主人公のシテは亡霊である。旅人の僧が登場してその土地にゆかりの物語に思いをはせていると、そこに現実の人間の姿でシテが登場して、その土地のゆかりの昔の物語を語ってきかせる。旅僧がいぶかしく思って尋ねると、実はその物語の中に登場するものこそ「私」である、と言ってシテは消え去る。僧は物語の亡霊の供養をし眠りにつくと、その祈りに誘われてシテの亡霊が夢のなかに登場し、昔物語のことをもうい

ちど舞ってみせ、成仏できない苦しみを語り、僧の弔いによってその苦しみから解かれて去っていく。これが夢幻能の形式である。」⁽¹²⁾

鈴木はこの夢幻能の形式を採用することによって、原作のプロットの忠実な再現よりも、選んだ主要な場面を印象深く演じる方法を重視する。これは結果的に日本の伝統演劇と共通することになる。日本の伝統演劇ではテキストのみならず俳優の演技や演出までもが継承されるので、俳優はすでにある型をいかに印象深く演じるかで評価されるのである。

3

次に、チャーホフ記念モスクワ芸術座出演の『リア王』（2004年静岡芸術劇場）を取り上げて、その様式性的特徴を挙げる。鈴木忠志は1988年にアメリカ人の俳優12人による『リア王』（*The Tale of Lear*）を演出し、全米各地で147回上演し、高い評価を得た。このアメリカ版『リア王』が改訂されてモスクワ芸術座の『リア王』（2004）ができています。モスクワ芸術座の俳優50人からオーディションで選抜された15人に2週間スズキ・メソッドの訓練と6週間にわたる日露双方においての稽古をおこなった。この間、俳優達はテレビや映画の仕事をするのを禁じられた。⁽¹³⁾ 鈴木がとったこのような練習方法は、鈴木が俳優達のリアルな演技を除こうとしていたことを示す。実際、米露二つの『リア王』を比べると、演出の変化はあるものの俳優の動きのリズムや間（ま）などの演技の基調が同じであることがわかる。メソッドは能・狂言・歌舞伎などにおける長年に及ぶ稽古のような役割を果たしていると思われる。

真っ暗な舞台に一人の男がスポットライトで浮かび上がる。男は車椅子に座って新聞を読んでいる。男が新聞から顔を上げ、ヘンデルの「ラールゴ」の曲が流れると、闇のなかに『リア王』の登場人物達がスポットライトで浮かび上がるように現れ、車椅子の男の周囲にひかえる。車椅子の男がリア王となり男の幻想が演じられていく。

劇は前述した夢幻能の様式が応用され、リア

王の物語は車椅子に座った一人の男の回想ないし幻想になっている。この男は精神病院に入院しておりシェイクスピアの『リア王』を本で読んでいるのだが、それがふと彼の悲しい過去と重なって思い起こされたのだ。リアの三人の姉妹は俳優が演じているが、歌舞伎の女形とは異なり、髭や低い声など男性的特徴をあえて露わにしている。役者はほとんど観客の方に向かって喋るが動きは比較的緩慢で様式的である。やがて現れる一人の付き添い看護婦（俳優）が彼の椅子の傍らから『リア王』の本を見つけて読みはじめる。⁽¹⁴⁾ 看護婦が本の中の道化の台詞を読むと、今やリア王と一体となった車椅子の男が道化に應える。この瞬間に男の幻想と看護婦の本の内容が重なる。看護婦はリアを真剣に演じる男とは対照的に、ときどき物語が滑稽に思えて発作的に哄笑する。こうして受け止め方が異なる二人の人物による一つのリア王の物語が舞台上で演じられていくのである。車椅子の男と看護婦はリアの物語を観客に媒介して見せる装置の役割を果たしている。それはちょうど複式夢幻能のワキが後ジテのドラマを引き出し、脇座に座してシテの舞を夢や幻想として見る役割と同じである。能ではシテが舞う最中でもワキは観客の見える場所にいるが、鈴木『リア王』でも同じである。他の俳優が演じる場であっても、車椅子の男や読書する看護婦が交互あるいは同時に観客に見えていて、演じられているのは彼ら二人の脳裡に映るイメージであることを観客にたえず気づかせる。

鈴木はこの作品の演出ノートに次のように書いている：

「世界あるいは地球上は病院で、その中に人間は住んでいるのではないか、私は、この視点から、多くの舞台を作ってきた……」

このシェイクスピアの『リア王』を素材にして演出した舞台も例外ではない。主人公は家族の絆が崩壊し、病院の中で孤独のうちに死を待つしかない男である。その男がどのような過去を生きたのか、その男の回想と幻想という形式をかりて、シェイクスピアの『リア王』を舞台化したのがこの作品である。舞

台の進行、あるいは物語の展開をこういう形式にしたのは理由がある。シェイクスピアの描いた作品『リア王』の中から、権力者の孤独感とそれゆえに精神的な平衡、あるいは平静さを失う人間の弱さや、惨めさに焦点をあて、それは時代や民族の生活習慣を越えて普遍的な事実なのだということを強く主張しようとしたためである。つまり、イングランドの王リアという時代と空間において特殊に規定された人がすさまじい孤独と狂気を生きたのではなく、老人という者が、いつの時代でも、どここの国でも、リア王と同じような孤独と狂気の人生を生きる可能性があることを示そうとした私の演出上の作戦である。⁽¹⁵⁾

鈴木自身がシェイクスピアの作品を題材にして表現しようとしたのは「老人の孤独と狂気」というテーマである。この戦略にそってシェイクスピアの戯曲の主要な場面が選択されている。全体は二幕からなり、原作から17の主要な場が選ばれ、省かれた部分は台詞の中で簡単に触れられ、全体として原作のプロットが想起されるようになっている。一般的な公演で省略されがちなグロスター父子の物語もこの公演ではテーマとの関係で重要な部分になっている。一方で、救い出されたリアがコーデリアに許しを請う場面は省かれている。道化は看護婦に読まれる台詞として登場するだけである。忠臣ケントも省略された。17の場の中でも「三人娘の孝心くらべの場」、「嵐から裁判にいたる場」、「リアとトムが会おう荒野の場」、「エドガーが父グロスターをドーバーに導く場」、「ドーバーの崖の場」、「グロスターと狂ったリアが会おう場」、そして「リアが殺されたコーデリアを抱きかかえ絶命する場」は特に俳優の演技の見せ場になっている。これらの場は他の場に比べて動きの様式性が高く、俳優の演技にも力が入る。これらはいわば能における「花」の部分に相当する。

この作品では、観客の感情移入を妨げる異化の効果が演出の隅々に張り巡らされている。老いたリア王を演じる俳優は老人らしくなく鍛え上げた身体を露わにしている。読書に夢中になっている俳優の看護婦が観客の視野の中にあつて、リアの物語が本の内容であることを観客に

意識させる。看護婦は、リア王が大自然にむかって怒号をあげる嵐の場においてすら、床に腰を下ろし菓子を食べながら読書に夢中になっている。さらに、この看護婦は裁判の場、グロスターが両目を抜かれる場、そしてリア王が絶命しこの劇全体が終わる場などの最も悲劇的であるはずの場においてすら哄笑する。このような場で自然な感情移入を遮られた観客は結果的に俳優の演技そのものに注目せざるを得なくなる。さらには、看護婦とリアの三人の娘を演じる俳優は女性役を写實的に演じようとせず、男性的な特徴を見せる。劇中幾度も流れるヘンデルやチャイコフスキーのクラシック音楽とは全く対照的な調子はずれのバイオリンと音痴な歌声が女優看護婦達によって途中挿入される。これら相反する要素の鋭い対立は観客の劇に対する反応が自動化し鈍くなるのを防いでいる。結局、観客が舞台上のリア王の物語におこなう自然な感情移入は押し戻される。観客は俳優と演技を別々に意識することになる。これは日本の伝統演劇に共通する「芸」の方法論と同じである。渡辺保は日本の四つの古典劇、すなわち能、狂言、文楽、歌舞伎に共通するものの一つである「芸」という方法論について次のように述べている：

「芸の特徴は、役者が自分が役者であることをかくさないことです。舞台に自分自身をさらけ出す。そうしておいて、いつしか役そのものになる。……私たちは、役と役者との両方を同時に見ることによって、幻想をつくるのです。そのうち奇跡がおきます。

役者と役の両極がピタリと一つになって、役そのものが舞台に生きてくる瞬間があるからです。そしてまた役者に戻る。これは幻想にすぎません。しかし、幻想でない芸術がこの世にあるのでしょうか。

芸とは、この両極の往復、その往復によってうまれる奇跡をいうのです。」⁽¹⁶⁾

それでは俳優の演技についてはどうであろうか。舞台全体は暗く、スポットライトでそれぞれの俳優の演技を照らす方法がとられている。新劇の演技とは明らかに異なり、無駄な動き

が削られフォームも様式化されている。車椅子の男が演じるリア王の演技は動きが制限されているにもかかわらず、いやかえってそれゆえに、力強く、緊張感がある。嵐の場から裁判の場に移る間に登場人物全員による動きの緩慢な舞が挿入される。またその後、リアは立ち上がりしばらく静止して観客側を見るが、能のシテの静止した身体のように力がみなぎっている。盲目のグロスターの手を引くエドガーの中腰の姿勢も絵画的なフォームである。これらの様式的な演技を考慮すると、鈴木ねらいは、テーマである「老人の孤独と狂気」の強烈なイメージを俳優の演技で作り上げ観客の脳裡にしっかりと焼き付けるところにあるようだ。

鈴木が演技のフィクション性あるいは様式性を重視したのは、演技のフィクション性によってこそリアリティーを観客に伝えることができると考えたからである。演劇において俳優の演技は多くの観客にとっては一期一会のものである。この一回性の総合芸術においては様式性を伴った演技とそれを受容する観客の覚醒された意識が必要となる。鈴木が俳優の身体や演技、そして異化効果を重視しているのはこのような理由によると考える。

4

シェイクスピアの異文化演劇の様式性について鈴木忠志の演劇論を参考にしながら考察してきた。鈴木は新劇のリアリズムに疑問を抱き、独自のメソッドを開発して、戯曲よりも俳優の身体と演技を重視した。これは新劇の戯曲中心の常識を覆すものである。しかし、それは日本の伝統演劇ではあたりまえのことでもあった。日本の伝統芸能が様式的な演技によってリアリティーを観客に伝達し感動させることができるなら、様式性とリアリティーとは相反するものではない。これは近松門左衛門の演劇論として知られる「虚実皮膜」すなわち、芸によって表すリアリティーは虚構と現実の微妙なはざまにあるという古くて新しい理論に通じるものである。また演技の見せ場をつくる鈴木演出は、能の「花」をつくる世阿弥の能楽論に通じるものである。鈴木が多用する異化効果も日本の伝

統演劇にあるものである。

鈴木は日本の伝統演劇を参考にし、その様式を導入した。しかし、彼の採用した様式は伝統演劇のエキゾチックに見える表面的な様式ではなく、日本の伝統演劇を成立させている普遍的な演劇の様式であり要素である。鈴木作品は抽象的で難解であると評されることもある。しかし、その一因は観客がリアリズムの演出に慣れてしまっていることにあるのではないだろうか。今後日本の伝統演劇成立の前提にあった演劇観を回復することが必要かもしれない。そして、このことは世界の演劇の発展に貢献することにもなる。鈴木忠志が演出する作品が世界的に評価される理由はここにある。

註

- (1) 荒井良雄他編集『シェイクスピア大事典』（日本図書センター2002）p.665.
- (2) Ibid.p.666.
- (3) 山村武善編集『演出家の仕事—鈴木忠志読本—』（静岡県舞台芸術センター 2006）p.48.
- (4) Ibid.p.49.
- (5) Ibid.p.49.
- (6) 鈴木忠志『鈴木忠志演劇論集 内角の和・Ⅱ』（而立書房 2003）pp.203-204.
- (7) Ibid.p.205.
- (8) 鈴木忠志『演劇論 越境する力』（PARCO 出版,1984）pp.59-84.
- (9) 『内角の和・Ⅱ』pp.217-218.
- (10) 『内角の和・Ⅱ』p.19.
- (11) 『内角の和・Ⅱ』pp.17-18.
- (12) 土屋恵一郎『能—現在の芸術のために—』（岩波現代文庫）（岩波現代文庫2001）pp.85-86.

世阿弥によって発見されたこの夢幻能の形式は、舞台上の現実の世界に過去を呼び込むという方法として黒沢明の映画『蜘蛛の巣城』（1957）の導入部で使われたことは良く知られているが、鈴木忠志のほかにも栗田芳宏（『リア王—影法師—』（2004）『冬物語—Barcarolle—』（2005）『ハムレット』（2007））野村萬斎（『国盗人』（2007））などが独自のやり方で作品に応用している。

- (13) 『チェーホフ記念モスクワ芸術座 リア王』公演パンフレット（舞台芸術財団演劇人会議 2006）p.6.
- (14) 鈴木忠志演出のアメリカ版『リア王』では、看護婦は車椅子の男が登場する直後に登場し、男の幻想と看護婦の読書が同時に始まるが、モスクワ版では男の幻想の方が先に始まる。
- (15) 『内角の和・Ⅱ』pp.236-237.
- (16) 渡辺保『演劇入門—古典劇と現代劇—』（放送大学教育振興会2006）p.20.